



INTRODUCTION

A LA

PSYCHOLOGIE

DU MUSICIEN

PAR

Lionel DAURIAC

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE MONTPELLIER



PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

FÉLIX ALCAN ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1891

INTRODUCTION

A LA

PSYCHOLOGIE DU MUSICIEN (1)

MESSIEURS,

Le sujet que j'aborde n'a pas encore, du moins à ma connaissance, été traité. J'aurai par conséquent à frayer la route à suivre, ce qui nécessitera, j'en ai peur, des hésitations de parole et d'inévitables lenteurs d'analyse. Préparez donc votre patience; elle sera mise à de rudes épreuves.

I

Avant de commenter ce programme de nos leçons futures, que plusieurs d'entre vous ont pu lire (2), je voudrais montrer par quels

(1) Leçon d'ouverture du cours de philosophie fait à la Faculté des lettres de Montpellier, pendant le semestre d'hiver 1890-1891.

(2) INTRODUCTION. — *Du type musicien et de ses variétés :* 1° L'amateur; 2° le virtuose; 3° le compositeur; 4° le critique. — De l'intérêt que peut offrir la description de ces variétés au double point de vue de la psychologie et de l'esthétique. — I. **De l'Amateur.** — 1° De l'aptitude à ressentir l'émotion musicale et à la renouveler par le souvenir. Nature de cette émotion. Comparaison du plaisir musical avec le plaisir procuré par les arts du dessin. Le plaisir musical et la numération inconsciente des vibrations sonores. Origine du plaisir produit par l'audition des consonnances harmoniques : ce plaisir est dû à une synthèse et non pas seulement à une simultanéité de sensations. Nature du plaisir déterminé par l'audition des successions mélodiques, part de la raison dans ce plaisir : toute

liens notre sujet se rattache à l'enseignement des sciences philosophiques.

Et d'abord l'intérêt esthétique en est évident.

L'esthétique est la science du beau, des conditions de sa présence dans la nature, de sa réalisation par l'homme dans les beaux-arts. Il va de soi que la beauté se présente sous autant d'aspects qu'il est de

---

mélodie est une loi dont il faut être capable de saisir, sinon d'expliquer la formule. — 2° De l'aptitude à comprendre la musique, ou disposition naturelle à percevoir les formes sonores ; pluralité et variété de ces aptitudes ; intelligence et mémoire des rythmes, des harmonies, des mélodies. Pourquoi la musique italienne se comprend plus facilement que la musique allemande, et, en général, la musique dramatique plus facilement que la musique symphonique. Conjectures sur l'avenir de la musique. — II. **Du Virtuose.** — 1° Des aptitudes physiques nécessaires à l'*exécutant :* influence de l'hérédité, de l'exercice : l'art du mécanisme et l'art du chant. 2° Des aptitudes nécessaires à l'interprète : il doit rendre exactement la pensée du maître qu'il traduit, et sa traduction doit être personnelle ; conditions de cette personnalité. Pourquoi la virtuosité hâte le développement des facultés d'invention ; pourquoi elle les fait naître et germer lentement chez ceux qui tout d'abord semblaient plus aptes à l'interprétation et à l'assimilation qu'à l'invention. — III. — **Du Compositeur.** — De l'aptitude à créer les formes sonores. Nature de l'inspiration musicale. Elle n'est pas nécessairement limitée à l'invention des mélodies. De l'inspiration dans la conception d'une œuvre symphonique, ou d'un caractère musical dramatique : Bertram, Marcel, Carmen, Ophélie. De la difficulté pour le public à juger de la présence ou de l'absence d'inspiration : la ressemblance musicale, ses variétés et ses limites. (On peut emprunter un rythme et changer la succession mélodique, emprunter une succession d'accords et l'appliquer à une mélodie originale, emprunter une combinaison d'orchestre, emprunter une suite mélodique dont on a changé le rythme et la tonalité, etc...) — 1° De l'invention synthétique ou improvisation et du don *d'audition intérieure* qui la conditionne : de l'improvisation sur le piano et sur l'orgue, du rôle des doigts dans ce double genre d'improvisation, du rôle de la mémoire, de la réflexion, etc... — 2° De l'invention analytique ou composition proprement dite et des éléments qu'elle implique : érudition, habileté, imagination. — IV. **Du Critique.** — De la compétence musicale et des signes qui la révèlent. Conditions de cette compétence : elle atteindrait la perfection là où se trouveraient les dons de l'amateur, du virtuose, du compositeur, auxquels viendrait s'adjoindre la qualité essentielle à tout critique, à savoir la capacité d'analyser ses impressions, d'en démêler les causes diverses, et par là même de hâter chez le « profane » l'admiration lente à venir. — Pourquoi la critique n'a produit chez nous aucune œuvre durable : absence de principes et par là même de méthode, idées confuses et incohérentes sur le beau musical, érudition insuffisante. — **Conclusion.** — De l'éducation musicale : en quoi on la fait consister ; en quoi elle devrait consister.

voies différentes pour l'atteindre, et qu'il est autant de beautés « spécifiques » qu'il est d'arts différents. D'où il suit que la vraie méthode pour déterminer ce qu'est le beau, doit consister dans l'étude préalable des conditions grâce auxquelles l'homme parvient à la faire descendre de l'idéal dans le réel. Et ces conditions varient selon l'espèce de beauté que l'on vise. On ne saura donc jamais mieux ce que peut être le beau en général, qu'après avoir étudié successivement le beau plastique, le beau poétique, le beau musical. Qu'est-ce que le beau musical ? Et comment parvient-on à le réaliser ? La question paraît infiniment plus obscure que s'il s'agissait de la beauté plastique. Les arts du dessin sont des arts d'imitation. La nécessité de communiquer avec ses semblables pourrait bien leur avoir donné naissance : le geste n'est-il pas un moyen de communiquer d'homme à homme ? Mais qu'est-ce que faire un geste sinon «tracer des signes dans l'air »? Supposez une surface qui garde l'empreinte d'un geste ; n'aurez-vous pas l'ébauche d'un dessin ? Le besoin semble donc avoir présidé à la naissance des arts plastiques.

La naissance de l'art musical est singulièrement plus obscure. La nature fournit au musicien ; mais que lui fournit-elle ? Si l'on se demande ce qu'elle fournit au dessinateur, au peintre, on n'a guère de peine à répondre. On ne répond plus avec la même assurance, quand il s'agit de déterminer le nombre et la nature des éléments matériels que le musicien extrait du monde extérieur. La question est tout ce qu'il y a de plus controversé.

A s'en tenir aux apparences, c'est, sans doute, le cri qui est la première matière fournie au musicien par la nature. — Mais combien le musicien n'ajoute-t-il pas à cette matière ! Et où trouve-t-il ce qu'il ajoute, si ce n'est en lui ? Tandis que l'imagination du peintre paraît liée à la mémoire des choses vues, l'imagination du musicien est loin de paraître dans une dépendance aussi étroite à l'égard des choses entendues. Il y a là, certes, toute une élaboration mystérieuse dont il importe de découvrir le secret et, si possible, de fixer les lois.

Vous venez d'entrevoir l'intérêt esthétique de notre sujet.

Je voudrais, dans un très rapide aperçu, vous en indiquer l'intérêt psychologique et pédagogique.

Et d'abord ce sujet est de ceux qu'il y a moins de quinze ans bien peu seraient parvenus à concevoir. Les belles études publiées dans la *Revue Philosophique* par l'éminent professeur du Collège de France, M. Charles Lévêque, l'un de nos maîtres, visent les effets

psychologiques de l'art musical et non les aptitudes spéciales nécessaires pour y prendre plaisir et y inventer. Notre sujet est donc assez différent, et bien qu'il n'ait pas encore inspiré de travaux d'ensemble, on peut le juger digne d'exercer l'observation et la réflexion du psychologue. Depuis que les physiologistes se sont avisés de décomposer l'espèce humaine en familles, et en familles à caractères distinctifs, depuis qu'il s'est constitué un groupe d'observateurs résolus à fonder, entre autres, la psychologie de l'homme criminel, depuis qu'il s'est rencontré des savants pour assimiler l'homme qui tue ou qui vole, à celui qui plaide, ou soigne les malades, ou prend plaisir à lutter sur les champs de bataille, — on ne sait encore si le crime est l'effet ou d'un retour à la férocité de l'homme des cavernes ou d'une aptitude quasi-professionnelle, — on est en mesure d'entrevoir comment se partage ou pourrait se partager le champ de la psychologie humaine, désormais trop vaste pour être de nouveau parcouru, si ce n'est à vol d'oiseau. Nous savons tous faire, si l'on peut dire, la carte de l'âme humaine, et depuis le collège, ce nous est presque un jeu d'en marquer les grandes divisions. Mais nous en sommes encore, sur ce point, où en est l'écolier qui « sait sa mappe-monde ». Or comme il en est des parties du monde, il en est aussi des parties de l'âme. Chacune de celles-ci est un monde ; et tant qu'on néglige de connaître comment se comportent les petits mondes qui s'agitent en de plus grands, tant qu'on étudie l'homme en général et non l'homme d'une race, d'un pays, d'une époque déterminés, on ne sait vraisemblablement rien de ce qu'il importe le plus de savoir ; et le reste, on le sait fort mal. La parole célèbre : *Connais-toi toi-même,* que la légende hellénique avait fait éclore sur les lèvres d'Apollon Delphien, ne pouvait être prononcée que par un dieu ; car c'est le propre des dieux de parler pour exciter la curiosité de l'homme et trop souvent pour l'irriter sans l'apaiser. Connais-toi toi-même : mais s'agit-il de se connaître dans ces éléments de soi-même que l'on retrouve chez les autres ? Les philosophes ont défendu cette interprétation et ils errent encore à la poursuite de l'homme éternel, de ce qui, en chacun de nous, est peut-être le plus durable mais aussi le moins vivant. S'agit-il e se connaître dans ces éléments mouvants et tellement mobiles, que si la réalité tarde à leur donner le branle, l'imagination s'y empresse, et la voilà qui nous fait voir un moi dont il est malaisé de savoir si c'est celui que nous

sommes ou celui que nous voudrions être? Un des plaisirs les plus raffinés de l'âme qui s'examine, n'est-il pas dans cet art de métempsycose à la portée des plus humbles, et que les plus assagis parmi les hommes ne réussiraient pas à désapprendre, si le travail de vivre n'obligeait le temps du rêve à se confondre avec le temps du sommeil? —

Se connaître soi-même, c'est assurément l'un et l'autre : c'est voir, non seulement ce que l'on est, mais ce que l'on voudrait être, ce que l'on regrette de n'être point. Tout regret n'est-il pas l'enveloppe transparente d'un désir ? Et le désir, s'il tend, comme le voulait Spinoza, à nous élever au-dessus de nous-même, ne saurait avoir d'autre but que de nous conduire dans le sens même où la nature nous guide, un peu ou beaucoup plus loin cependant. Le choix d'un métier, au moment où on le choisit, est l'indice de ce que nous souhaitons devenir, et cela que nous souhaitons devenir, nous ne le souhaitons que parce que déjà nous le sommes. Du roman que l'on rêve au roman que l'on fait la distance souvent se franchit vite.

Sachons donc ce que nous sommes, c'est-à-dire comment se sont mêlés en nous ces divers éléments, dont on peut bien croire que partout où se trouve une âme d'homme, ils se rencontrent, mais dont il ne faut pas oublier, que ce qui importe, c'est moins les éléments que les proportions du mélange. Sachons par conséquent, non pas tant ce par quoi nous ressemblons à ceux que nous appelons nos semblables, mais ce par quoi nous nous en distinguons. A ce prix seul, l'éducation peut être efficace. Afin de le savoir, demandons-nous de combien de manières générales un homme peut, dans notre société, organiser sa vie, entre combien de buts il lui est permis d'en choisir un ou plusieurs — un petit nombre toutefois — pour les viser avec persévérance.

Se demander cela revient à rechercher quelles sont les professions, ou, pour employer le terme banal, les carrières exigeant, pour être utilement parcourues, des aptitudes spéciales ; et quelles sont les différentes espèces d'aptitudes assez nettement tranchées pour constituer ce qu'on pourrait appeler les différents types psychologiques compris sous l'idée générale d'espèce humaine. Il est à peu près évident, et cela à première vue, que le type du négociant différera du type militaire, que l'aptitude à jouer le rôle de Tartarin différera de celle qui assure au duc de Mora la direction du Corps législatif.

De même, Eugène Rougon et Claude Lantier peuvent bien être de la même famille, leur créateur Zola en a ainsi décidé, sans être de la même race ; la psychologie du ministre chef de gouvernement et celle de l'artiste toujours en quête d'innovation, impuissant à se frayer la voie du succès, ne sauraient donc être la psychologie du même homme. Et de même, l'abbé Mouret n'a pu être pétri de la même argile que son parent, l'un des héros du *Bonheur des dames*. Ont-ils suivi leur vocation ? Plusieurs l'ont manquée, et ils l'ont manquée faute de se bien connaître.

C'est donc une chose à peu près jugée : notre avenir ne dépend pas toujours de nos aptitudes, en ce sens qu'il est des professions imposées à nous par le hasard ; et pourtant notre avenir devrait en dépendre, puisqu'il devrait y avoir entre ce que nous pouvons et ce que nous voulons faire, une relation des plus étroites. Ainsi le discernement des vocations, fondé sur le discernement des aptitudes, exige le démembrement de la psychologie. Longtemps on n'a connu qu'une psychologie, celle de l'homme, et de l'homme éternel. Au XVIIe siècle, on affectait de n'en point connaître d'autre ; maintenant, on commence à soupçonner la psychologie des peuples, et il faut en venir à concevoir comme possible la psychologie des professions. Pourquoi n'y aurait-il pas une psychologie de l'homme de guerre, une psychologie de l'homme d'argent, une psychologie du peintre, du poète, du musicien ? Il y a bien une psychologie de l'homme criminel. Les titres des derniers romans de M. Zola trahissent une préoccupation de ce genre : il a compris que la bête humaine n'avait point partout, ni les mêmes instincts ni les mêmes appétits, que ses mouvements n'étaient point imprimés par les mêmes moteurs. Peut-être on a raison de lui reprocher d'avoir surtout considéré la bête, et négligé cet ange déchu que Platon assurait lui être adjoint. L'essentiel est de noter que notre psychologie littéraire a devancé celle des philosophes et que notre roman contemporain aura singulièrement préparé cette étude des différents types psychiques, sans laquelle il ne peut être de vraie connaissance de l'homme par l'homme.

L'un de ces types est le type musicien. Il n'est point partout uniforme et comporte des variétés ; nous en indiquerons dès maintenant les principales.

II

Qu'est-ce qu'un musicien? Un artiste. Et ce mot seul doit évoquer en nous une somme d'idées dont le dénombrement ne s'improvise pas, mais dont le caractère commun et, si l'on peut dire, la coloration générale, sont infiniment plus aisés à percevoir qu'à définir ou même à décrire. Un artiste est un chercheur ; c'est un chercheur d'une espèce particulière; car, tandis que généralement, ce que chacun cherche est quelque part, cela que cherche l'artiste, au moment même où il le cherche, n'est en aucun lieu. Quand vous ou moi nous cherchons un objet, nous sommes sûrs que l'objet demeure à sa place ; nous savons, non pas où il est, mais que de là où il est il ne bougera point. De cela l'expérience ne nous en a-t-elle pas mille et mille fois instruits? Quand l'artiste cherche, au fur et à mesure qu'il ajoute des pas à des pas, qu'il greffe efforts sur efforts, l'objet de sa poursuite semble aller au devant de lui, comme pour le récompenser de sa persévérance. A le bien prendre, il n'y a pas recherche, il y a création ; car cela que l'artiste espère trouver n'est pas en dehors de lui, mais au plus profond de lui-même, et il s'agit de l'élever, des parties obscures de l'âme, jusqu'aux parties les mieux éclairées de la conscience.

On nous a trop dit que Dieu seul créait, que l'homme ne faisait que juxtaposer, ou combiner. Peut-être on s'est trompé et l'on nous a trompé. Le véritable artiste crée au seul sens intelligible du terme. Qu'importe si les éléments de ses créations lui viennent du dehors ? Ces éléments ne jouent-ils pas dans l'œuvre d'art un rôle accessoire ? Qu'importe si les créations qui jaillissent du cerveau du grand homme ressemblent à celles qui vivent et s'agitent autour de nous ? S'il les a trouvées dans sa propre imagination, si c'est là qu'il les a découvertes pour la première fois, attendant l'heure de se mouvoir au souffle de son génie, il n'y a pas à dire, le mot création est bien le terme propre. Il peut être vrai, par exemple, que Balzac est, avec Shakespeare, « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la vie humaine ». Si c'est dans son propre esprit que Balzac les est allé chercher, il les a créés de toutes pièces. Où donc aurait-il pris le temps de les recueillir ? Où donc aurait-il pris le temps d'observer ? Et si l'on nous répliquait que Stendhal, l'un des tout-à-fait premiers

parmi nos romanciers les plus illustres, s'intitulait observateur de la nature humaine, j'en conclurais simplement que le génie de l'observation peut produire des merveilles, tout aussi bien que le génie de la divination. Il les produit plus saisissantes de vérité, peut-être, mais il met plus de temps à les produire. Le monde de Stendhal est un groupe, le monde de Balzac est un peuple.

Le pouvoir créateur du génie est donc incontestable : il l'est dans les arts d'imitation, dans les arts plastiques, dans les arts littéraires. Il l'est à un degré plus sensible, sinon plus éminent, dans les arts tels que l'architecture et la musique, où il s'agit de produire et non pas seulement de reproduire. Nous avons ébauché une première analyse de ce pouvoir créateur, en nous le figurant comme une suite d'efforts heureux. Le génie peut être l'effet d'une longue patience ; il peut être aussi l'effet d'une illumination subite. Si l'on n'a déjà fait l'épreuve de sa vocation, si l'on n'a eu le pressentiment du succès possible de ses labeurs futurs, si, en un mot, l'inspiration n'est pas venue d'elle-même sans être attendue, il est inadmissible, je ne dis pas que l'ambition de créer fasse tout à coup irruption dans une âme, mais que la persévérance à la poursuivre ne se lasse pas dès les premiers efforts. Gustave Flaubert lui-même, ce damné de l'art d'écrire, n'a subi cette existence tout entière, vouée au tourment esthétique, que parce que dès sa première jeunesse, il se savait marqué du signe des élus. La création ne peut se vouloir sans se connaître. Ce n'est point le hasard qui amène la rencontre de Faust et de Marguerite, mais bien la hantise d'une vision délicieusement obsédante, et la volonté de réaliser le rêve croît généralement en raison de son ensorcelante magie. Si donc la patience peut accroître la puissance de l'imagination créatrice, c'est l'inspiration soudaine qui la féconde et qui l'atteste. Avant d'écrire une mélodie on la chante, avant de la chanter on l'a déjà — celle-là ou d'autres, peu importe — entendue chanter en soi-même.

Ainsi le musicien crée par inspiration, puisque le musicien est un artiste. Demandons-nous maintenant ce qu'il crée. — Des sons ? La nature en est pleine, et le gosier des oiseaux chanteurs en est prodigue. Écoutez chanter le rossignol ; si vous n'êtes pas à tout le moins un émule du Valmajour, le rossignol charmera vos oreilles sans exciter votre imagination. Et d'ailleurs, pour trouver les sons, il vous suffit de chanter vous-même ; l'enfant chante avant de parler, les

intervalles qui séparent les sons émis ne sont pas des intervalles justes ; l'enfant chante ou plutôt il vocalise faux ; mais il vocalise.

Entre ce chant spontané, disons mieux, automatique, de l'enfant qui, dans son berceau, joue avec son organe vocal, et le chant du musicien, une première différence veut être faite. Les suites de sons émises par l'homme quand l'homme veut chanter et que sa voix est juste, sont séparées par des intervalles définis. Et ces intervalles ne sont pas seulement discernables au seul point de vue de la qualité ; leur durée n'est pas nécessairement égale. Pendant un même espace de temps, il est possible de franchir un nombre moindre ou plus grand d'intervalles. Le rythme fait partie essentielle, presque intégrante de la phrase chantée ; il n'est pas absent de la phrase parlée, mais sa présence y est moins nécessaire, et par là même moins remarquée.

A ces différences entre la parole et le chant, une autre différence s'ajoute, et capitale. Dans notre livre *Croyance et Réalité*, il nous est arrivé de dire (ce que chacun, d'ailleurs, n'a qu'à entendre pour vérifier aussitôt et aussitôt confirmer) : parler ce n'est pas simplement juxtaposer des sons, mais en émettre successivement de tels, que cette succession forme une suite. Parler c'est *phraser*, ou, si l'on préfère la circonlocution au barbarisme, parler, c'est faire des phrases, à tout le moins, une phrase.

L'enfant — c'est l'enfant au berceau que je veux dire, l'enfant automate — ne chante pas juste ; sur ce point, nous n'insisterons pas. Mais de plus, les sons qu'il émet auraient beau être justes, qu'ils seraient incohérents. Il leur manquerait ce je ne sais quoi qui fait que, quand plusieurs personnes chantent, chacune de son côté, pour se distraire, les unes, les mieux douées, paraissent chanter un air, — et au fond c'est bien un air qu'elles chantent — les autres fon entendre des sons se succédant au hasard. Il nous échappe ordinairement que, dans un cas, la succession est fortuite, dans l'autre, soumise à une loi : que cela nous échappe, il n'importe guère du moment où cela est. Et cela est.

Qu'est-ce qu'une phrase musicale ? Plus tard, le moment viendra de le déterminer, à moins que notre bon vouloir et nos forces n'y suffisent. Disons seulement : de même que parler c'est phraser, chanter, au sens propre du terme, c'est encore phraser.

L'objet de la création du musicien peut-il donc se comparer à une langue ? et comme l'on dit d'un grand écrivain qu'il s'est fait une manière d'écrire à lui propre, ne peut-on le dire du grand musicien ?

Une précaution toutefois serait ici nécessaire, car il faudrait se retenir de pousser la comparaison trop loin. Toute langue étant un moyen d'expression, s'il est, ou si l'on peut dire qu'il est un langage musical, on aura bien vite fait d'en conclure que ce langage est expressif. Et alors, la question de savoir de quoi ce langage est expressif sera plus facilement éludée qu'évitée. Nous ne l'éviterons pas quand l'heure sera venue de la poser et d'essayer d'y répondre. Mais le problème est trop complexe pour ne pas mériter toute une étude à part.

Disons donc, si vous voulez bien me le permettre, que l'existence réelle de phrases musicales n'implique pas nécessairement celle du langage musical ; et la nécessité d'en convenir s'imposerait, si l'on parvenait à distinguer, dans les beaux-arts, le groupe de ceux qui expriment et le groupe de ceux qui suggèrent. Encore une fois, nous examinerons ce problème avec tout le détail et toute l'attention qu'il comporte. Poursuivons notre analyse, et insistons sur une différence capitale sur les phrases chantées et les phrases parlées.

Lorsque plusieurs personnes parlent à la fois, on éprouve une sensation d'assourdissement. Elle est due à deux causes, dont il semble que la première seule ait été remarquée, à savoir l'intensité du bruit. L'autre cause est l'impossibilité de distinguer les mots prononcés simultanément, si bien qu'on entend du bruit au lieu d'entendre des mots, ce qui est le propre d'un certain degré de surdité.

Lorsque plusieurs personnes chantent ensemble, la cacophonie n'est pas fatale ; on ne parle jamais en chœur, on chante quelquefois en chœur. Dans les jours de fête, alors que la foule pousse des cris d'enthousiasme, avez-vous observé l'effet de la répercussion de ces cris à travers les couches de l'air ambiant ? N'entendez-vous pas comme des ébauches d'accord ? Quelque chose a lieu d'analogue à ce qui se produit, quand sur un piano on a frappé un accord et qu'on a mis la pédale. Mais les cris d'une foule dont l'âme est soulevée par l'élan patriotique ou artistique, ne sont pas à proprement parler des paroles. D'une manière générale, il est donc vrai de dire qu'on ne parle pas en chœur.

Qu'est-ce que chanter en chœur ? C'est d'abord chanter ensemble et produire simultanément une même succession de sons ; inutile d'ajouter que cette succession doit être cohérente et que, pour ainsi parler, dans une succession sonore perçue par l'auditeur, doit paraître

impliquée la succession sonore immédiatement consécutive. Il est des règles qui président à l'invention d'une mélodie ; inutile de dire que la rédaction de ces règles et la découverte de ces formules est venue longtemps après leur application inconsciente, presque automatique.

Donc, chanter en chœur, c'est produire simultanément une même succession sonore cohérente. Mais tantôt on chante à l'unisson, tantôt pendant qu'une partie du chœur fait entendre ce qu'en musique on appelle le *chant,* d'autres parties accompagnent. Le mot « accompagner » est un vocable dont le fréquent usage empêche de saisir la signification profondément exacte. A quoi bon définir le premier office des notes d'accompagnement ? Le mot seul d'accompagnement l'indique. Le second office dérive du premier, et je puis également dire que le mot seul d'accompagnement l'implique. Tantôt l'accompagnement soutient, tantôt il fait valoir. De même, lorsque nous faisons route, il peut nous arriver d'avoir besoin d'un guide pour nous soutenir si l'âge et la santé mal assurée nous empêchent de nous fier à nos seules forces ; d'autres fois, la présence d'un compagnon sans être nécessaire est utile. Un compagnon empêche de sentir la fatigue, soit en nous divertissant par la conversation, soit en dirigeant notre regard vers les aspects saillants du paysage.

Certaines mélodies veulent être accompagnées; d'autres gagnent à l'être ; d'autres ne peuvent qu'être chantées à l'unisson. Ainsi, par exemple, le chant de Magali dans *Mireïo.* Je parle de la mélodie populaire faite de deux parties : l'une ne peut être chantée qu'à l'unisson et comprend les huit premières mesures (celle-ci peut être confiée à un soliste), l'autre sert de refrain et elle gagne à être accompagnée, soit à la tierce soit à la quinte. — Je suppose que ces mots tierce et quinte, ont pour ceux qui m'écoutent un sens précis. Il va sans dire qu'un ignorant des premières connaissances en musique aurait grand'peine à suivre ces leçons ; il va sans dire, d'autre part, que ces premières connaissances, tout le monde les possède ou pour avoir lu les premières pages d'une grammaire musicale, ou pour en avoir entendu causer les gens instruits.

Ainsi, et pour nous résumer, l'objet propre de la succession musicale ne consiste pas simplement à imaginer des successions sonores cohérentes, mais, en de certains cas définis, à imaginer, parallèlement à ces successions, des simultanéités sonores concordantes. Un psychologue ingénieux a pu dire du son « qu'il était frère de l'âme » : par là

il donnait à entendre que l'âme, en raison du caractère immatériel et subjectif des faits qui la manifestent, n'a rien de commun avec l'espace. Mais, d'après lui, les sons de la parole et principalement de la parole intérieure, parole entendue, non prononcée, par cela seul qu'ils ne sont pas prononcés, ne sauraient, eux non plus, avoir rien à démêler avec l'espace. D'où résulterait la fraternité précitée. Je ne puis m'empêcher de croire qu'il s'agit là d'une fraternité élective, provisoire, sujette à des intermittences et même à des ruptures. Si l'auteur de la *Parole Intérieure* avait songé au chant et surtout aux chœurs concertants, nous y aurions perdu l'une de ses plus ingénieuses et saisissantes formules. Il se serait vraisemblablement demandé si le fait même de greffer sur une succession sonore cohérente une ou plusieurs simultanéités sonores concordantes, n'a pas pour résultat de conférer au son cette matérialité qui, en de certaines circonstances, a si bien l'air de lui manquer. Et d'abord, on pourrait se demander si toute mélodie n'est pas un mouvement, et si l'idée de mouvement peut se passer du soutien de l'idée d'espace. Voici simplement ce que je vous prie de considérer: plus dans une succession sonore, soit dans une mélodie, l'ensemble des simultanéités concordantes qui l'accompagnent, présente de multiplicité et de variété — par exemple, plus l'orchestration d'un chant est riche — plus la sensation auditive semble croître et plus elle revêt, pour me servir d'une expression que les psychologues anglais ont mise à la mode, un aspect *volumineux*. Et comme toute sensation ainsi produite appartient au groupe des états de conscience agréables, le plaisir augmente.

En ce moment, je vous soumets à la hâte un certain nombre de sujets de réflexion sur lesquels il faudra de toute nécessité que notre attention se porte et se concentre quelque temps. J'aurais pu vous épargner cette parenthèse ou même cette digression ; j'ai cru pouvoir me la permettre, afin de vous faire mieux percevoir ce qu'il entre déjà de multiplicité et de complexité dans l'objet de la création musicale la plus élémentaire. Ainsi, pour être musicien, il ne suffit pas de juxtaposer des sons, je précise, des notes (de cela, tout le monde ou presque tout le monde est capable), il faut, si je puis dire, que cette juxtaposition ait une suite, donc une unité. En disant qu'elle doit être composée, je ne fais simplement que traduire à l'aide d'autres mots une idée des plus familières, et cette fois encore je vous prie de remarquer la parfaite exactitude, un logicien dirait

l'adéquation parfaite du terme compositeur. Ce mot est commun à la langue de l'imprimerie et à celle de la musique, et cette communauté a sa raison d'être : dans une imprimerie, le compositeur a pour mission d'amener les caractères dans un ordre défini, de telle sorte qu'ils forment des mots et que les mots formés successivement arrivent à former une phrase. J'ai dit ce que c'était qu'un chant, qu'il résultait ou d'une phrase ou d'une succession de phrases. J'ai donc, par là-même, justifié l'emploi du mot compositeur.

Supposons qu'un musicien vienne de noter un chant. La mélodie s'est développée dans toute son étendue, elle s'est étalée dans toute sa longueur, elle a terminé son parcours — je varie à dessein les métaphores, me réservant de vous apprendre plus tard et ce que prouve cette possibilité de varier et ce que cette variété recouvre d'uniforme.— Rien ne reste-t-il à faire? Cela dépend.Chantez à haute voix et devant un groupe d'auditeurs. Tantôt vous serez écouté : tantôt vous serez écouté par tous, et par quelques-uns accompagné à haute voix. Alors, c'est qu'il se sera trouvé des musiciens dans l'assistance, et ceux-ci auront deviné spontanément que la succession sonore par vous imaginée appelait un complément, ou si l'on préfère — car l'expression est plus précise — un greffage de simultanéités sonores concordantes. Un exemple me fera comprendre ; il est présent à toutes vos mémoires. Souvenez-vous de la soirée du 24 mai 1890, pendant la célébration de nos Fêtes. Le Président de la République entre dans la salle du théâtre. Je n'ai pas à vous décrire la scène, j'ai seulement à vous rappeler que l'orchestre joua deux fois la *Marseillaise* et qu'après l'orchestre, le chant national fut repris par l'assistance. Je crois mes souvenirs exacts : il me semble bien que, d'instinct, nos chanteurs improvisés distinguaient, pour la plupart (l'homme ne naît pas musicien comme le lion naît carnassier), les endroits nécessitant l'unisson de ceux qui exigeaient ou permettaient l'accompagnement avec parties. Arrivés à ces mots : *l'étendard sanglant est levé*, tous chantaient à l'unisson, et cela conformément aux règles élémentaires de l'harmonie ; il n'en était pas de même du second vers du premier couplet :

Le jour de gloire est arrivé

qui, en effet, comporte un dessin harmonique. Il arrive aux musiciens d'instinct (d'instinct seulement), de commettre quelques méprises, mais il est remarquable que très souvent ils les évitent.

Vous avez maintenant la preuve que j'avais dessein d'établir : il ne s'agit pas seulement pour le musicien d'imaginer des successions, mais encore des simultanéités sonores. Par conséquent, un certain art d'orchestration élémentaire est inséparable du don d'invention musicale.

Voilà donc ce qu'est le musicien, le musicien par excellence, celui dont on peut dire qu'il est musicien dans le sens où l'on dit que d'autres sont peintres, poètes, architectes, orateurs. Eh bien ! vous ne concevez pas un seul instant — ou si vous le concevez, c'est qu'en dépit de votre vague croyance au cours uniforme de la nature, vous n'êtes pas encore parvenus à comprendre ce que c'est qu'une nature gouvernée par des lois — vous ne concevez pas, dis-je, qu'un musicien ait l'âme faite comme le premier venu, qu'il réagisse aux impressions du monde externe comme un Bouvard ou un Pécuchet réagirait. « Comme le vent qui souffle », le génie musical, ou si l'on préfère, car ici le degré n'importe guère, l'imagination du musicien doit avoir ses conditions d'éclosion déterminées. Et ce qui prouve bien que nous en sommes tous persuadés, c'est que si l'on nous annonçait que la terre de Magellan a son Beethoven ou son Wagner, nous répondrions en hochant la tête : « Oui, comme les Hottentots ont leur Vénus ! »

Notez bien que je juge inutile d'aller jusqu'où n'a pas craint de s'avancer l'homme qui est, en notre siècle, la gloire de l'esthétique française, M. Taine. Je suis, contrairement à M. Taine, ainsi que mon collègue de la Faculté des sciences, le naturaliste Armand Sabatier, l'un des noms les plus justement en honneur dans les Universités de France, persuadé que les lois naturelles se font au fur et à mesure que le monde marche. Je crois que là où la nécessité règne, il fut un temps où elle ne régnait pas ; je crois qu'il est des parties de l'univers qu'elle n'a pas encore envahies et que, si l'homme veut, elle n'envahira jamais. J'admets, entre autres, que si le génie a des lois, chaque génie a ses lois propres ; qu'à son avénement est lié l'avènement d'une esthétique nouvelle ; j'admets — je l'ai déjà dit ailleurs — l'existence de lois individuelles et que ces lois s'établissent sous l'influence de l'habitude. J'admets par conséquent que c'est chimère de prétendre expliquer un génie donné et de vouloir démontrer par après la fatalité de son éclosion. Mais qu'importe ! Du moment où le sol sur lequel la liberté germe n'est pas un sol vierge de toute

culture, du moment où pour choisir librement, il faut que l'on ait de quoi choisir, notre choix ne peut se porter dans un nombre infini ni même indéfini de directions ; encore que nous puissions faire, par exemple, de dix choses l'une, nous ne pouvons choisir entre plus de dix partis. Notre choix est donc en partie déterminé, en partie libre. Je me représente ainsi l'imagination de l'artiste en général, et en particulier, du musicien; elle n'est, à mon sens, déterminée qu'en partie, mais il suffit qu'en partie elle soit déterminée, pour que la recherche de ce déterminisme donne lieu à un problème de psychologie, et c'est de ce problème que je voudrais vous entretenir.

Nous ne rechercherons pas pourquoi Gounod n'est pas Verdi, pourquoi et en quoi l'auteur de *la Basoche* n'est pas celui d'*Hérodiade*, mais nous tâcherons de savoir pourquoi un musicien est un musicien, quelle nature ou quel degré de fonctions psychiques le différencient des profanes.

Il semble donc que nous n'ayons à nous occuper que du compositeur.

II

La psychologie du musicien est essentiellement celle du compositeur. L'art musical est, en effet, une production de mélodies et d'harmonies ; par suite, la psychologie du musicien doit se proposer l'analyse des états intérieurs qu'il faut qu'une âme d'homme traverse pour que de cette âme jaillissent non pas seulement des successions de phrases sonores mais des ensembles symphoniques.

Le vulgaire a moins de peine à se représenter Michel-Ange travaillant à son *Moïse*, que Berlioz à sa *Symphonie fantastique*, et la raison de cette facilité plus grande tient à l'essence même des arts plastiques. Plus la nature fournit à un art, plus il semble que la production d'une œuvre de cet art soit aisée à expliquer. Or si la nature fournit au musicien, ce qu'elle lui fournit est presque insignifiant, comparé aux ressources qu'elle met à la disposition du peintre, du statuaire, du poète. La vision intérieure qui, chez le musicien, précède le moment où les images sonores commencent à s'ordonner dans son esprit est, selon toute évidence, d'une espèce à nulle autre comparable. Est-ce même « vision » qu'il faut dire ? La question est à tout le

moins étrange, puisque le son ne se voit pas, et cependant j'ai peine à remplacer le substantif par un autre. N'a-t-on pas essayé jadis de définir le génie propre au poète de la *Légende des siècles* en l'appelant « un des plus grands visionnaires de mots » qui aient jamais existé? Beethoven n'est-il pas, lui aussi, un grand visionnaire de formes sonores? Et n'est-ce pas une question de savoir si, chez le compositeur dont l'oreille travaille, l'œil ne reste pas inactif, si l'audition intérieure ne s'accompagne pas d'une sorte de vision intérieure? Cette question et d'autres encore, nous les aborderons, non pas dans l'espoir de les résoudre toutes, mais avec la ferme espérance de signaler au psychologue des énoncés inédits de problèmes. Mais à ces problèmes d'autres se rattachent, et dont je voudrais vous faire prendre un rapide aperçu.

Et d'abord, je viens de définir fort incomplètement l'art musical; car, s'il est incontestablement et essentiellement l'art de produire des mélodies et des harmonies greffées sur ces mélodies, il est — j'ai feint de l'oublier tout à l'heure — quelque chose en outre. Les musiciens de la Garde Républicaine ou du 2[e] Génie, ceux qui forment l'orchestre des Concerts Colonne ou de nos Concerts Symphoniques, ne sont pas des compositeurs; et s'ils ne sont pas des musiciens, c'est le cas ou jamais d'avouer qu'on leur chercherait vainement un autre qualificatif. De même, cette expression « faire de la musique » a un double sens : tantôt elle signifie *composer*, tantôt elle signifie *faire entendre*. Enfin les jeunes gens qui se font admettre dans nos conservatoires y entrent, poussés par le désir de faire de la musique, sans savoir bien exactement s'ils en sortiront maîtres virtuoses ou maîtres compositeurs. Dans un très-grand nombre de cas, c'est l'aptitude à bien jouer d'un instrument qui est ou passe pour être le symptôme le plus significatif de la vocation musicale. Le terme « musicien » a donc deux sens et non pas un seul. D'où il résulte que la psychologie du musicien admettra au moins deux divisions : 1° la psychologie du compositeur ; 2° la psychologie du virtuose ou de l'exécutant.

Laissez-nous insister sur ce double sens du terme musicien . J'ai dit « double sens », je n'ai pas dit « équivoque », prenez-y bien garde. Une personne qui, sur ses cartes de visite, fait suivre son nom de famille du mot *peintre* nous met en grand embarras de deviner si elle cultive un art ou si elle exerce une profession, si elle a une fabrique ou un atelier. Que l'on habite dans le quartier des Vieilles-Haudriettes, non loin de Fromont jeune et Risler aîné,

entre la rue de Rivoli et le boulevard du Temple, là où l'on rêve de faire fortune, pour permettre à ses enfants de mener une existence moins laborieuse et aussi moins saine, ou que l'on demeure avenue de Villiers, dans ce quartier de Paris où travaillent tant de rêveurs de gloire future, bref, que l'on fasse de la peinture décorative ou de la peinture artistique, le terme *peintre*, dans l'un et l'autre cas, reste le terme convenable. Inutile de vous faire constater l'équivoque, car tout diffère du peintre artiste au peintre décorateur. L'un se conforme à des règles qu'il apprend et qu'ensuite il applique ; son habileté fait sa réputation, mais non pas son talent, encore moins son génie. Même dans les parties de sa tâche où le peintre décorateur se rapproche le plus du peintre artiste, pour peu que vous ayez appris à exercer votre regard, vous percevrez immédiatement la différence. Comparez le plafond de notre Salle des Fêtes (1) avec les toiles de notre Institut de Botanique. Quel est l'auteur du plafond? Peu nous importe, n'ayant pas affaire à une œuvre d'art. Pour désirer connaître le nom de l'ouvrier, il faudrait avoir l'intention de faire exécuter une œuvre de même genre. Quel est l'auteur des toiles de l'Institut du Jardin des Plantes ? Nous le voulons savoir, et non pas seulement pour le stérile avantage d'enrichir notre mémoire d'un nom propre. Tout obligé ne désire-t-il pas naturellement savoir comment son bienfaiteur s'appelle, ce qu'il est, où il est, et ce qu'il fait ? Et nous, les profanes, ne sommes-nous pas les obligés de tout artiste, quand cet artiste réussit à nous plaire ?

Donc, vous l'avez pressenti, n'est-ce pas , — aussi bien c'est à vous le faire pressentir que tendaient nos remarques — le terme *peintre* n'est pas exempt d'équivoque ; il admet deux sens extrêmement éloignés l'un de l'autre. Il en est bien autrement du terme *musicien*, et cela en dépit des différences extérieures qui empêcheront, à tout jamais, de confondre le musicien écrivain du musicien lecteur ou interprète.

Et d'abord, comparez, au point de vue de l'apprentissage, l'ouvrier qui sera peintre décorateur et qui travaille sous la direction d'un contre-maître, avec l'élève d'une École des Beaux-Arts. Je ne puis

(1) Il est ici fait allusion aux décorations de la Salle des Fêtes du Palais de l'Université à Montpellier, ainsi qu'aux toiles qui ornent le vestibule de l'Institut de Botanique et qui sont dues au pinceau de M. Max Leenhardt.

que vous indiquer la comparaison et vous la laisser faire; je me contente de vous rappeler que, dans un cas, la vocation est inutile, que, dans l'autre, elle est indispensable; que, dans un cas, on se place chez un patron, dans l'autre, on se met sous la direction d'un professeur... et je passe. Comparez maintenant, toujours au point de vue de l'apprentissage, le futur exécutant et le compositeur futur. Je veux bien que les vocations diffèrent, mais jamais elles ne s'excluent, et dans l'assez grande majorité des cas, elles s'appellent. Quand un jeune homme entre à l'École des Beaux-Arts, il est difficile de prédire ce qui chez lui prévaudra plus tard, ou de la conception géniale ou de l'exécution parfaite, s'il excellera dans l'intuition des ensembles ou dans la vision des détails, s'il sera de la race des Courbet ou de la famille des Puvis de Chavannes. De même, quand un jeune musicien entre au Conservatoire, il n'est guère aisé de prévoir s'il sera grand compositeur ou grand pianiste. Meyerbeer fut d'abord virtuose, et virtuose d'un grand renom; Bizet et Saint-Saëns débutèrent comme avait débuté Listz. Berlioz ne fut jamais exécutant. Il pinçait, dit-on, fort agréablement de la guitare. Mais pour si élevé qu'ait pu être le point de perfection atteint dans ce genre, on peut affirmer, croyons-nous, que chez l'auteur de la *Damnation de Faust,* l'habileté du guitariste n'exerça qu'une influence médiocrement fécondante sur l'imagination de l'écrivain. Ce dernier exemple montre que si la virtuosité conduit à la maîtrise dans l'invention, pour y atteindre, il est très certainement d'autres routes. L'exemple de Planté, d'autre part, prouve que la destinée du virtuose peut se suffire à elle-même. Je ne connais pas ses compositions pour piano ; on en parle fort peu. Je connais celles de mainte grande pianiste contemporaine, où la pauvreté de l'imagination laisserait difficilement plus à désirer.

Les dons du virtuose ne sont donc pas ceux du compositeur. — Pas plus, serez-vous tenté de dire, pas plus que l'art de M. Legouvé ou de Mme Ernst n'est l'art de Victor Hugo!— L'art de lire et l'art de faire ne sauraient évidemment se confondre, et Rachel n'a pas écrit une seule œuvre dramatique. Mais M. Legouvé en a écrit et même sa réputation d'écrivain a longtemps précédé sa renommée de lecteur. Mais Sarah Bernhardt y est allée de son drame ; il ne paraît pas qu'elle ait eu lieu de s'en repentir.

Il est donc vrai: dans les arts littéraires, quand les dons de l'interprète s'élèvent jusqu'au point où l'interprète semble collaborer avec

l'auteur, pour nuancer ce qu'il s'est contenté de colorer, quelquefois pour colorer ce qu'il s'est contenté de dessiner, il est rare que ces dons, en s'achevant, n'en ébauchent point d'autres. Élevez la température d'un corps à un état donné, si la température continue de croitre, l'état du corps changera d'aspect. Faites croître indéfiniment ces qualités spéciales d'imagination qui distinguent le virtuose du lecteur ou de l'interprète vulgaire, et bientôt il semblera que l'état de cette imagination s'est métamorphosé ; que la période de création est commencée..... Dans l'art musical, la métamorphose dont je parle, exception partout ailleurs, se rencontre assez fréquente pour feindre la régularité de la loi.

Il y a plus. Le cas de Frédéric Chopin, compositeur de génie, virtuose de génie, s'est rencontré dans l'histoire de la musique. Dans notre histoire littéraire le cas de M. Richepin, jouant dans son *Nanna-Sahib,* ne saurait lui être comparé. D'abord M. Richepin ne jouait qu'un rôle entre plusieurs ; donc plusieurs ont collaboré à son œuvre. Là d'ailleurs n'est point la différence principale. Autre chose est d'être écrivain et en outre lecteur ou acteur, ce qui est le cas de notre poète ; autre chose est d'être ce qu'était Chopin, car il n'était pas l'un et *en outre* l'autre, il était l'un *dans* et *par* l'autre ; il n'y avait point juxtaposition mais pénétration d'aptitudes. Et les cas de ce genre ne peuvent se rencontrer que parmi les musiciens. Pourquoi ? Je ne sais vraiment si je parviendrai à me l'apprendre pour vous l'apprendre ; mais quand le moment sera venu, je ne m'épargnerai pas à en démêler les causes.

Retenons ceci de nos présentes remarques, à savoir que l'état de virtuose admet des conditions, par suite des aptitudes analogues à celles de l'inventeur : retenons encore qu'il est assez fréquent de traverser l'état de virtuose avant d'entrer dans la période de création. D'où il suit qu'en musique, le virtuose est, non pas peut-être sur la route unique, du moins sur la grande route qui mène à la production de l'œuvre d'art. Parmi les beaux-arts, je n'en sache pas un seul où l'interprète collabore à ce point avec l'auteur. Vous n'ajoutez guère à une pensée de Pascal pour la lire à haute voix et « en y mettant le ton » ; vous ajoutez, ou du moins il se peut que vous ajoutiez aux intentions esthétiques d'un musicien par votre manière de le lire ou plutôt de l'interpréter. Pourquoi ? Je réserve encore la réponse, uniquement attaché comme je veux l'être, ce soir, à indiquer les questions principales dont nous aurons à entreprendre l'examen.

Ignorons donc provisoirement ce qu'est un virtuose et comment on le devient. Observons toutefois qu'on le *devient,* et cela par l'effet d'une discipline généralement imposée; plus tard, on l'accepte avec joie, au début, on serait tenté de s'en affranchir. On commence donc, à d'assez rares exceptions près, par être « martyr de la double-croche », par être soumis au régime des exercices et des gammes. Et comme ces exercices n'ont qu'un rapport lointain avec le but visé, rien ne prouve qu'on a cessé de le viser parce qu'on a maintes fois fermé avec dépit la *Méthode* ou le *Gradus.* — Il est un *Gradus ad Parnassum* signé du nom d'un maître, du nom de Clementi : il est plusieurs cahiers d'*Études* signés des noms de Thalberg et de Listz. — Ce sont là des noms de virtuoses, et ces virtuoses savaient, par leur expérience propre, que si l'art du prestidigitateur ne suffit pas à l'impeccable interprétation des grandes œuvres, là où cet art manque, l'interprétation reste nécessairement imparfaite.

La virtuosité se paie au prix de longs efforts : même acquise, pour se conserver, il faut qu'elle s'entretienne ; l'apprentissage du mécanisme dure donc toute la vie. Quand on est maître de ses doigts, de son clavier ou de son archet, quand on sait ce que peut un grand pianiste pour découvrir et faire apercevoir à ceux qui l'entendent des parties de chef-d'œuvre, ou mieux, des chefs d'œuvre mal admirés ou même tout à fait méconnus, on supporte les ennuis de cette gymnastique quotidienne. Mais quand il s'agit, par exemple, de mettre les doigts sur un clavier, de bien tenir sa main, d'avoir les yeux fixés sur le cahier, de lire en même temps de l'œil et de la main, d'éviter de jouer du bras et, par conséquent, de déplacer le point d'origine de l'effort moteur, notre futur virtuose n'est-il pas tenté de se croire au gymnase ? S'il persévère, croyons bien que la vocation aura fait ses preuves.

On sait, n'est-ce pas, que le désir de jouer d'un instrument, s'il est l'un des symptômes les plus ordinaires de l'aptitude musicale, pourrait bien n'en être pas l'unique indice. L'enfant dont c'est l'ambition de faire battre des mains toute une assistance d'auditeurs, et qui, dans ses heures de rêve, sent déjà grandir jusqu'aux étoiles une célébrité improvisée — dans les rêves il en est toujours ainsi: on prend la gloire d'assaut sans avoir eu le temps de lui livrer bataille, — cet enfant aurait bien pu caresser un autre genre de chimère. Ce n'est pas seulement grand homme qu'il rêve d'être, c'est grand homme dans un genre donné : grand peintre, grand musicien, grand capitaine. C'est

donc qu'il est plus sensible à une espèce de « grandeur » qu'aux autres ; c'est donc que s'il admire avec ferveur les héros de son admiration, il va chercher ces héros dans un groupe spécial, à l'exclusion des autres groupes. Si Beethoven enfant rêva jamais d'être Michel-Ange, il ne tarda guère, j'imagine, à se voir faisant avec les sons ce que Michel-Ange composait avec les couleurs, la glaise ou le marbre.

De là il résulte que le désir d'imiter, l'un des symptômes de la vocation artistique et, par conséquent, de la vocation musicale, n'en saurait être ni le seul, ni, dans l'ordre du temps, le premier. Le désir d'imitation naît d'une admiration préalable pour le genre de modèles que l'on s'est proposé de suivre. Le premier signe du génie ou de la virtuosité future dans un art défini, est donc la faculté d'être ému devant les chefs-d'œuvre de cet art, d'être ému avec intensité, avec intelligence et non sans quelque discernement. C'est précisément parce que cette faculté se révèle chez certains enfants à l'audition de beaux opéras ou de belles symphonies,c'est parce qu'ils se plaisent à les entendre, à se les rappeler une fois entendus, à renouveler dans les conversations l'expression du plaisir ressenti...c'est pour tous ces motifs et d'autres analogues, que les parents songent à une éducation musicale donnée avec méthode ou plutôt avec des apparences de méthode.

III

L'aptitude à comprendre la musique,à être ému par des successions sonores cohérentes, à saisir l'unité d'une forme sonore, voilà le premier degré de l'aptitude musicale. Supprimez-la, vous n'aurez ni virtuose ni compositeur. Supposez ces aptitudes tellement développées dans une âme qu'elles se subordonnent, si l'on peut dire, l'intelligence tout entière ; il est bien difficile d'admettre que poussées à ce degré, elles n'en fassent point à leur suite germer et jaillir d'autres. Malebranche ouvre le *Traité de l'Homme* de Descartes, le lit avec passion et se reconnaît philosophe. Mille traits de ce genre se remarquent dans la vie des artistes ; les biographes nous en ont conservé un certain nombre. Il est fâcheux que les biographies des musiciens se rencontrent si rares en France et qu'elles

ne soient pas composées avec méthode. A les consulter, si nous en possédions de telles (1), nous aurions bien vite acquis la preuve que l'aptitude à l'invention artistique a très souvent pour mesure l'aptitude à éprouver avec intensité une espèce définie d'émotions esthétiques, à les éprouver profondes, prolongées, facilement renouvelables par la mémoire imaginative. En devons-nous conclure que l'amour pour la beauté suffit à produire la fécondité artistique ? non, mais que cet amour est, en mainte circonstance, l'annonce de cette fécondité ; et c'est déjà beaucoup.

La psychologie du musicien commencera donc nécessairement par un ou plusieurs chapitres où il sera traité du musicien-amateur. Nous chercherons à quels signes le musicien-amateur se reconnaît, et après avoir déterminé ces signes, nous pénétrerons dans le détail des états intérieurs qu'ils dénotent et nous essaierons d'analyser l'émotion musicale. Du moment, je le répète, où l'on est sensible à des impressions que d'autres subissent avec indifférence, c'est que psychologiquement on ne leur ressemble pas en tout. Je viens d'exprimer une banalité, mais cette banalité n'est pas tellement répandue qu'on ne puisse, en y prenant garde, y découvrir des énoncés de problèmes auxquels il ne semble pas, qu'en France, du moins, l'attention du psychologue se soit suffisamment appliquée.

Nous irons donc de l'amateur au virtuose, du virtuose au compositeur. L'étude de la virtuosité dans le musicien nous permettra, ou plutôt exigera de nous quelques excursions biographiques; car ce n'est point la théorie, mais l'expérience seule qui peut déterminer ce qu'est un véritable virtuose et dans quelle mesure l'interprète d'un chef-d'œuvre est tenu de respecter les intentions exprimées ou présumées du compositeur.

Lorsque, à la première représentation d'*Aïda*, sur notre grande scène de l'Académie Nationale de musique, Verdi prit place au pupi-

(1) Il commence à s'en publier de sérieuses, mais leurs auteurs ne citent pas assez les documents où ils puisent, et il ne se peut que leurs affirmations aient toutes le même degré d'authenticité. Pour être bon biographe, il faut être initié à la critique historique, et il ne paraît guère que nos auteurs de biographies de musiciens aient songé, avant de se mettre à l'œuvre, à éprouver leurs aptitudes critiques.



tre du chef d'orchestre, on s'aperçut qu'il comprenait l'exécution de son œuvre autrement que ne le comportaient les indications du texte; les intentions du compositeur ne sauraient être partout transparentes, et les mots du vocabulaire musical sont insuffisants à les traduire. Le propre du virtuose ne serait-il pas de les deviner et de donner à ceux qui l'écoutent l'impression qu'il a deviné juste ? D'autre part, si par sa manière d'interpréter, il semble avoir considérablement ajouté aux indications du texte, de telle sorte que son interprétation simule presque un commentaire, on peut se demander s'il n'a pas outre-passé les intentions du maître. Ne serait-il donc pas plus sage de s'en tenir à un rôle plus modeste, et de chercher uniquement la correction dans l'impersonnalité ? Inutile de vous prévenir, Messieurs, qu'en de tels sujets on ne peut formuler de règles précises : l'esthétique n'a point de dogmes, il n'y a point, comme dirait un disciple de Kant, d'impératifs esthétiques inconditionnels. En revanche, il est des questions de première importance et sur lesquelles il convient d'avoir un ensemble d'opinions coordonnées ou même de convictions fermes.

C'est précisément ce qui manque à la plupart de nos critiques, et pourquoi l'on peut affirmer qu'en France, la critique musicale n'est encore, à le bien prendre, que de la chronique musicale. Dans la plupart de nos « feuilletons », même des mieux écrits, on semble n'avoir d'autre but que celui de faire ou défaire des renommées, de mentionner les beaux passages, de critiquer les chanteurs et l'orchestre. La critique musicale serait-elle donc un genre à naître, manquant de ses principes, à la recherche de son objet et de son but ?

Encore là une question dont l'examen vaut la peine : nous y toucherons en dernier lieu, quand nous aurons esquissé la psychologie du musicien compositeur. Et si je dis « esquissé », c'est précisément parce que c'est là le terme propre. Plus un maître est grand, plus sa psychologie est complexe et personnelle, plus sa méthode d'invention et de mise en œuvre s'écarte des méthodes constatées ou présumées. La partie la plus intéressante de notre tâche sera donc forcément la moins définitive; elle vaudra, croyons-nous, par le questionnaire, par l'énoncé des problèmes, par l'indication d'une marche à suivre dans leur examen. Quant à espérer des solutions autres que spécieuses ou plausibles, ce serait chi-

mère. La psychologie du musicien n'a pas encore été étudiée (1); elle n'a pas même été conçue comme pouvant, par la nature et la spécialité de ses problèmes, constituer une étude à part. Toute mon ambition serait de vous démontrer que cette étude existe et qu'elle a son programme bien à elle. Le cynique Diogène démontrait le mouvement en marchant : telle est du moins la légende. Peut-être il ne démontrait que l'apparence du mouvement; en ce cas, il mettait les philosophes en demeure d'en discuter la réalité. Mon ambition serait de faire un peu plus que Diogène; elle serait de vous convaincre, non pas seulement que la psychologie du musicien est une étude féconde en énoncés inédits, mais encore qu'elle ne se réduit pas à un simple questionnaire développé. S'y réduirait-elle, qu'importe ! La rédaction du questionnaire, l'analyse des questions impliquées dans chaque problème, resterait une tâche digne d'être entreprise. Les musiciens se chargeraient de répondre, chacun à sa manière, et pour ce qui le concernerait, et de la comparaison des réponses, peut-être arriverait-on à extraire quelques bonnes et solides vérités. La psychologie du musicien mettrait alors beaucoup de temps à se faire. Elle se ferait cependant : l'art est long, vous le savez, et la vie est aussi longue que l'art, quand, faisant abstraction de la vie des individus, on songe à la vie de l'humanité, ce « même homme qui subsiste toujours et apprend continuellement » (2).

---

(1) En France. Elle l'a été en Angleterre, notamment par M. Gurney; elle l'a été en Allemagne par un grand nombre, entr'autres par le professeur Hanslick de Vienne, et par le professeur Stumpf de Munich. Il serait trop long de marquer en quoi notre travail diffèrera et du *Beau musical* de M. Hanslick et de la *Tonpsychologie* de M. Stumpf, sur laquelle, d'ailleurs, nous avons publié une étude dans la *Revue philosophique* de février 1886.

(2) Pascal. *Préface sur le Traité du Vide.*




89094657228
B89094657228A





